

**OS SONHOS NÃO ENVELHECEM: UMA (AUTO) BIOGRAFIA DO CLUBE DA
ESQUINA**

THE DREAMS DO NOT AGE: A (AUTO) BIOGRAPHY OF THE CORNER CLUB

Catarina Labouré Silva

Universidade Federal de São João del-Rei

Maria Ângela Araujo Resende

Universidade Federal de São João del-Rei

RESUMO: “Os sonhos não envelhecem - Histórias do Clube da Esquina”, de Márcio Borges, reconstrói parte da história cultural e política do país ao contar a criação do grupo musical mineiro. Isso através da narrativa do encontro entre Márcio Borges e Milton Nascimento no início dos anos 60. Essa profunda amizade é a força de uma obra que narra como Milton foi se desenvolvendo enquanto artista, trechos da história pessoal de Márcio e da família Borges e os encontros dos músicos e letristas como Fernando Brant, Toninho Horta, Lô Borges, Beto Guedes e outros. Todas essas lembranças são envoltas ao contexto político de repressão que aqueles jovens tentavam combater com sua arte. Apesar de o título sugerir uma biografia de todo o grupo, as personagens centrais são Márcio e Milton. O objetivo deste artigo é analisar o livro sob a ótica dos gêneros literários. Isso porque há um entrelaçamento de biografia, autobiografia e até mesmo romance na obra. Não nos interessa classificá-la, mas sim tentar compreender como ela destaca a linha tênue que há entre esses gêneros, dentro de um espaço biográfico. Para tanto, utilizaremos o conceito de espaço autobiográfico, de Leonor Arfuch.

PALAVRAS-CHAVE: autobiografia; biografia; autoficção; testemunho

ABSTRACT: “The dreams do not age – stories of the Corner Club”, by Márcio Borges, rebuilds part of the cultural and political history of the country by counting the creation of the musical group from Minas Gerais. All this through the narrative of the meeting between Márcio Borges and Milton Nascimento in the beginning of the sixties. This deep friendship is what guides the book that narrates how Milton has developed as an artist, fragments of the personal history of Márcio and his family as well the meetings of the musicians and songwriters like Fernando Brant, Toninho Horta, Lô borges, Beto Guedes and others. All these memories are wrapped to the political context of oppression that that young people tried to combat with their art. Despite the title indicate a biography of the group, the main characters are Márcio and Milton. The purpose of this article is analyze the book under the perspective of literary genres. Because there is an interlacement of biography, autobiography and even novel in the work. It is not of our interest categorize it, but try to understand how it contrast the thin line between these genres, inside a biographical space. To do so, we will use the concept of autobiographical space, by Leonor Arfuch.

KEYWORDS: biography; autobiography; autoficción; testimony

Lançado em 1996, *Os sonhos não envelhecem – Histórias do Clube da Esquina*, de Márcio Borges, reconstrói parte da história cultural e política do país ao contar a criação do grupo musical mineiro. Isso através da narrativa do encontro entre Márcio Borges e Milton Nascimento no início dos anos 60.

Milton tocava com Marilton Borges, irmão de Márcio. Este foi quem incentivou o artista a escrever letras de músicas e se tornou seu primeiro parceiro nas composições. Essa profunda amizade é a força de uma obra que narra como Milton se desenvolveu enquanto artista, trechos da história pessoal de Márcio e da família Borges e os encontros dos músicos e letristas como Fernando Brant, Toninho Horta, Lô Borges, Beto Guedes e outros. Todas essas lembranças são envoltas ao contexto político de repressão que aqueles jovens tentavam combater com sua arte.

Márcio Borges nasceu em Belo Horizonte, em 1946. Foi integrante crucial do grupo, uma vez que era um dos letristas de confiança de Milton Nascimento – a estrela do Clube. Márcio é diretor do Museu do Clube da Esquina, também em Belo Horizonte, e *Os sonhos não envelhecem* já está em sua 7ª edição. O compositor ainda publicou *Estrada Vitória-Minas*.

O objetivo deste trabalho é analisar o livro sob a ótica dos gêneros literários. Isso porque há um entrelaçamento de biografia, autobiografia e até mesmo romance na obra. Não nos interessa aqui classificá-la, mas sim tentar compreender como ela destaca a linha tênue que há entre esses gêneros dentro de um *espaço biográfico* que se abre à ficção.

A obra organiza-se a partir de longos casos que Borges conta. Embora pareça que relata à medida que se lembra de algo sem se preocupar com a ordem dos fatos, a história possui um fio narrativo. O livro divide-se em três grandes blocos. A primeira, *Pré-história*, apresenta as personagens, mostra como Milton Nascimento se aproximou da família Borges, aborda a movimentação cultural da Belo Horizonte dos anos 60 em torno da música e do cinema. Descreve também como surgiram as primeiras composições, os ensaios no “quarto dos homens”, as pequenas apresentações, tudo regado a muita bebida. Além disso, sempre deixa espaço para falar da sensibilidade dos jovens artistas no que concerne à ditadura.

A segunda parte, *História*, aborda o esforço dos músicos enquanto profissionais, as dificuldades de lançar os discos, a participação de Milton em LPs de outros artistas, em festivais, sua mudança definitiva para o Rio, sua rápida ascensão com a música *Travessia* e o período obscuro quando bebia demais e sua música não era vendável.

A última parte, *Outra História*, demarca um distanciamento entre Milton e Márcio Borges artisticamente. Retrata a reviravolta de Milton no mercado, seu ápice criativo ao lado de Fernando Brant e o sucesso nos Estados Unidos.

Toda narrativa se constrói, então, pela experiência de Márcio Borges com seu amigo Milton Nascimento. Apesar da referência no título de um relato sobre todo o grupo, esses dois são personagens centrais. Nossa indagação a respeito da construção do texto parte da própria dificuldade de Márcio Borges em uma *Nota do autor* antes de começar a narrativa:

É a aventura de minha vida, ou seja, meu encontro casual com outro jovem, de nome simples e anônimo chamado Milton do Nascimento. [...] Não pretendo fazer obra de scholar e não ofereço rigor com relação a dados e datas. Tampouco tenho a pretensão de erguer um monumento memorial – trata-se antes de um experimento de ficção (BORGES, 2010, p.21).

Com seu relato autobiográfico que vai se pautar pela experiência com o outro, a nota do autor dá indícios de como sua escrita memorialística vai deixar em aberto a questão do gênero: é um relato autobiográfico, a biografia de dois amigos ou a biografia de um grupo? Trata-se de uma quase autoficção já que o autor fala em *experimento de ficção*? Seria um romance? Há uma linha tênue entre os gêneros que se faz bastante presente neste livro. É importante deixar claro que não se trata de classificá-lo, mas sim analisar como esses gêneros coexistem na mesma obra e com quais artifícios o autor/narrador percorre esse espaço biográfico.

Para entendermos melhor como esse cruzamento de vida se dá na escrita, faz-se necessário tentar compreender, primeiramente, a representação que o autor faz de si na obra. Em seguida, analisaremos a construção do outro protagonista, Milton Nascimento.

Márcio conta diversos trechos de sua vida além do Clube. Diante de tal característica, cabe-nos destacar de que forma ele se torna, por vezes, protagonista de seu livro. Toda narrativa está em primeira pessoa. Márcio, depois de apresentar Bituca, apelido de Milton Nascimento, começa a dar sinais de como era a vida na família. Relata brevemente como a mudança dos Borges de Santa Tereza para o edifício Levy o desapontou. Ao longo do livro, o autor vai pincelando “causos” que demonstram como ele, seus onze irmãos e os pais viviam harmoniosamente, como Dona Maricota e seu Salomão eram carinhosos e deixavam a casa sempre aberta para os amigos artistas dos filhos.

Após o golpe, Borges passa de “jovem alienado” que não tinha a menor ideia “da radicalização político-ideológica em curso”, para uma pessoa fortemente contrária ao sistema ditatorial vigente. Sua consciência política surge quando conhece Dickson, outro cinéfilo que fazia parte da militância clandestina (BORGES, 2010, p. 30).

Ao contrário de outros relatos de si, Márcio Borges narra muito pouco sobre sua infância. O autor conta também várias histórias de sua vida que não se relacionam ao Clube da Esquina. O amor platônico por Marisa – namorada de Dickson – e o quanto ele se sentia chateado por vê-la beijando seu amigo. O primeiro filme e sua participação o *Festival de Cinema JB Mescla*, o casamento com Duda, o nascimento do filho, a separação, a perda de amigos queridos no período da ditadura, o casamento com Cláudia e o segundo bebê (agora uma menina). E com isso, percebemos como Márcio descreve também seus medos, expectativas, frustrações e alegrias. As *Histórias do Clube da Esquina* são permeadas pelas histórias de Márcio Borges.

Sendo a narrativa em primeira pessoa de um passado em que Borges descreve sua vida individual, poderíamos afirmar que é uma autobiografia, como define Lejeune. O crítico francês define o gênero como “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade” (LEJEUNE, 2008, p. 14). O conceito focaliza uma personagem, mas não exclui a participação de outrem, nem do contexto histórico-político.

O que vai definir uma autobiografia para o crítico francês é a ideia de *pactó*. Este é um contrato de leitura em que a relação identitária entre autor, narrador e protagonista é obrigatória e se estabelece através do nome próprio comum a todos. Caberá ao autor deixar marcas na capa do livro, no título, em uma nota para que o leitor saiba que se trata de uma autobiografia.

Wander Melo Miranda, em seu texto *A ilusão biográfica*, interpreta essa posição de Lejeune

A questão da autobiografia não se coloca, para Lejeune, como uma relação estabelecida entre eventos extratextuais e sua transcrição ‘verídica’ pelo texto, nem pela análise interna do funcionamento deste, mas sim a partir de uma análise, no nível global da publicação, do contrato implícito ou explícito do autor com o leitor, o qual determina o modo de leitura do texto e engendra os efeitos que atribuídos a ele, parecem defini-lo como autobiografia (MIRANDA, 2009. p. 29-30)

Desse modo, a principal crítica ao trabalho de Lejeune (*op.cit.*) é a exclusão do interior do texto em seu conceito, porém não se pode negar a importância de suas considerações como um ponto de partida nos estudos referentes a este gênero.

Em *Os sonhos não envelhecem* a tríade de identidade que sugere Lejeune (*op.cit.*) realiza-se em alguns momentos do texto. Márcio Borges é autor, narrador e, em parte, protagonista de seu relato. Na *Nota do autor*, ele pontua que é a maior aventura de sua vida, apesar de o título colocar o Clube em evidência.

Arfuch (2010), no entanto, questiona essas postulações de Lejeune (*op.cit.*), pois acredita que a identidade não pode ser representada apenas a partir de um contrato baseado no nome próprio. Isso porque há um distanciamento temporal entre o eu-narrador e o eu-personagem. A pesquisadora afirma da impossibilidade do narrador de hoje assumir alguma responsabilidade por esse outro – a personagem. Além disso, explica que a autobiografia compreende esses conflitos em que o “eu” tem de lidar com o que é e o que “chegou a ser”, numa narração o eu seria a “construção imaginária de si mesmo como outro” (ARFUCH, 2012, p.55).

Mais uma vez em sua *Nota* – que suscitou a primeira parte de nossa pesquisa – Márcio Borges mostra-se cômico da interferência do tempo na escrita:

Ressurjo agora para contar aquelas cenas longínquas que hoje brilham em meus olhos através das lentes que naturalmente adquirimos com a idade madura e a vista cansada: as da compaixão e da saudade (BORGES, 2010, p. 22).

Embora a primeira pessoa autobiográfica conte parte de sua vida pessoal e experiências individuais, o relato de Borges é carregado de um forte senso de coletividade. Além do grande espaço dado a Milton Nascimento na narrativa, são intercaladas ainda histórias sobre os integrantes do grupo, eventos importantes da música brasileira e a interferência da ditadura no cotidiano das pessoas que o cercavam. Diante disso, a escrita de Borges, partícipe de todo esse contexto, assume caráter testemunhal.

O narrador-testemunha, de acordo com Arfuch (*op.cit.*), é uma característica acentuada na escrita autobiográfica latino-americana. É comum que os autores/protagonistas sejam pessoas públicas como intelectuais ou políticos. Desse modo, não há separação entre o individual do coletivo.

A referência àqueles tempos duros permeia a narrativa, tanto ao contar sobre conhecidos mortos pela repressão quanto sobre algumas músicas de Bituca que eram

censuradas. A história de Márcio que talvez traduza melhor seu papel de testemunha da ditadura seja a respeito do guerrilheiro José Carlos que se hospedou em seu casarão-comunitário durante dois meses. No entanto, José Carlos não ficou muito tempo, pois os vigias do governo militar o descobriram no casarão. Diante disso, foi embora para outro esconderijo. As notícias eram de que José Carlos fora morto com mais dois companheiros. A TV, como descreve Márcio Borges, contou “uma mentira absurda” sobre o fato ao noticiar que o guerrilheiro morreu num confronto com a polícia em Pernambuco.

Durante todo o relato, Borges faz referência ao contexto de ditadura. Ele menciona também um episódio em que ainda bastante jovem participava de uma manifestação do comando estudantil no centro de Belo Horizonte.

Mas no local da concentração e encontro com a estudantada dos outros colégios, havíamos caído numa emboscada. Estávamos encurralados e era salve-se quem puder. Estudantes e transeuntes apanhavam igual. [...] Tudo em volta era tumulto: o povo correndo em desordem de um lado para o outro, donas de casa, senhores de terno e gravata, babás e carregadores de caminhão, as bombas no chão, jorrando fumaça que queimava os pulmões e fazia arder os olhos. PEs montados em enormes cavalos em disparada (BORGES, 2010, p. 189-190)

O caráter testemunhal do texto de Borges, entretanto, não está associado apenas ao contexto político. Como amante de música, o jovem Márcio viu com admiração o surgimento da *Tropicália*. Ao contrário de alguns músicos mineiros que criticavam o movimento pela falta de harmonia musical, ele entendia aquele discurso de uma mudança radical no comportamento e se sentia tocado por ele. Assim fala sobre o quanto se sensibilizou ao ouvir Gilberto Gil cantar “Domingo no parque” durante o festival que lançou movimento dos baianos. Borges coloca-se, desse modo, como testemunha da transformação da canção, do surgimento de importantes movimentos musicais e consolidação da MPB.

Enquanto integrante do Clube, o compositor narra que esteve em momentos importantes de nossa música – como os festivais – e viu nascer grandes estrelas que naquela época conglomeravam-se no Rio de Janeiro em busca de espaço. Foi assim que conheceu, ainda em início de carreira, os cantores Fagner, Paulinho da Viola, Belquior, Nana Caymmi, Gonzaguinha – que se emocionou junto com ele ao ouvir Milton cantar *Travessia* no Maracanãzinho.

Essa característica do livro de Borges leva-nos a pensar que se trata menos de uma autobiografia do que de memorialismo. Nas narrativas de memória, como afirma

Miranda (2009), a vida individual do protagonista é dotada de acontecimentos vistos, feitos ou escutados pelo mesmo e que ganham maior destaque no relato.

Wander Melo Miranda (*op.cit.*) atenta que distinguir a autobiografia das memórias com clareza é difícil, porém a autobiografia seria uma “auto-representação” ao passo que as memórias uma “cosmo-representação”. Não se trata de focalizar apenas no “eu”, mas também voltar-se para o contexto histórico “que pode ser objeto de maior ou menor atenção” (MIRANDA, *op.cit.*, p.40).

A distinção se faz inútil, posto que a narrativa junta estes dois gêneros de forma coesa. Isso ocorre porque a memória autobiográfica de Borges evoca parte da memória da nação. O contexto surge a partir de histórias pessoais de Márcio.

Essa característica do texto associa-se ao pensamento de Molloy (2004) acerca do aspecto testemunhal da autobiografia hispano-americana. Ao carregar sua escrita de nostalgia e dar indícios no texto de que viveu uma experiência única, Borges assume uma posição comum nas autobiografias de se colocar como única testemunha de um passado que se preserva em seu relato. Ele volta seu olhar para aquilo que não existe mais, incutindo a si mesmo uma posição privilegiada (MOLLOY, 2004, p. 23).

Ao narrar seus encontros com artistas, os grandes eventos musicais dos anos 70, sua participação no movimento estudantil ou a acolhida de um guerrilheiro em sua casa, Borges entrelaça sua história com a do país. Molloy (*op.cit.*) atenta que em autobiografias que privilegiam o testemunho, a rememoração funde a memória individual e a coletiva de forma que o autobiógrafo compartilhe um passado comum a todos, mas sem discriminar suas experiências pessoais (MOLLOY, *op.cit.*, p. 23).

Borges posiciona-se ainda como testemunha de parte da vida de Milton Nascimento. Ao longo do livro, o compositor intercala histórias suas com as de Bituca, deixando grande espaço para o amigo em sua narrativa.

A “aventura” de Borges não seria passível de narração caso esse “encontro” com Milton não se sucedesse. O *pacto autobiográfico* é desfeito, uma vez que Márcio Borges, em grande parte do texto, conta a vida de Milton. O autor e narrador nem sempre é o protagonista. Ao alternar os heróis do livro – ora Bituca, ora ele mesmo – Borges entrelaça autobiografia com biografia, numa junção que o pacto de Lejeune (2008) não dá conta, pois ignora o texto em si.

A narrativa de Márcio Borges inicia-se falando do então apenas conhecido Milton. Com isso, o autor já deixa claro que seu relato autobiográfico/memorialístico será pautado pela experiência com o outro. Aos poucos, o narrador mostra como se desenvolveu a

amizade dos dois, como a música e o cinema os uniam cada vez mais. Há uma intercalação entre a história de Márcio, adolescente naqueles anos, a de Milton e a de ambos juntos. Muitas vezes, o narrador conta algo de sua vida para, em seguida, expor que algo parecido acontecia com Bituca, demonstrando o quanto estavam ligados um ao outro. Foi assim quando relatou como aos poucos ele adquiriu consciência política, para depois explicar que o amigo a adquirira também. Ou o crescimento doloroso do cantor em início de carreira ao passo que ele próprio começava suas primeiras tentativas cinematográficas. Ou um momento ruim que eles passavam ao mesmo tempo, entre outros.

É a partir da noção de identidade que Lejeune (*op.cit.*) tenta distinguir biografia de autobiografia. Primeiramente, ele atenta para o fato de que os dois gêneros são referenciais. Ambos se propõem a dizer a verdade e podem ser submetidos a uma verificação. Dessa assertiva, o crítico fala sobre a “semelhança” – relação entre o modelo (extratextual) e o personagem. Ela está ligada à fidelidade, à veracidade do fato narrado com o vivido.

Na biografia, há uma relação de identidade entre o modelo e o personagem, guiada pela semelhança entre ambos. Essa semelhança é que vai fundamentar a identidade do protagonista com o seu modelo real. Neste gênero, portanto, o aspecto primordial é a semelhança.

Para o crítico francês, a natureza referencial de busca da verdade aproxima muito a autobiografia da biografia. Há, entretanto, uma hierarquização: na biografia a semelhança vem em primeiro lugar ao passo que na autobiografia a identidade é primordial e a semelhança fica em segundo plano. Essa é a oposição fundamental entre os dois gêneros para o estudioso (LEJEUNE, 2008, p. 43).

Diante disso, ele defende que a biografia se define a partir da relação de semelhança entre modelo extratexto e personagem. Essa ideia é questionada por Arfuch (2010) que não acredita em uma completa referência com o modelo extratexto na biografia. A pesquisadora ressalta que o distanciamento temporal derruba a ideia de que o que está sendo dito sobre o biografado é, de fato, a representação “verdadeira” daquela pessoa.

Isso porque não se pode alcançar a verdade em seu todo, “toda história é apenas uma história a mais a ser contada sobre a personagem” (ARFUCH, *op.cit.*, p. 138). Além disso, a relação biógrafo/biografado tende a moldar a representação que se faz do outro. Geralmente, o biógrafo tem admiração por sua personagem.

Diante de tais dificuldades, Arfuch (*op.cit.*) não define a biografia apenas a partir da semelhança, mas a coloca como um gênero que:

Se moverá por um terreno indeciso entre o testemunho, o romance e o relato histórico, o ajuste a uma cronologia e a invenção do tempo narrativo, a interpretação minuciosa de documentos e a figuração de espaços reservados que, teoricamente, só o eu poderia alcançar (ARFUCH, 2010, p. 137-138).

Seguindo a linha de Arfuch (*op.cit.*), e de toda crítica biográfica atual, não compreendemos a biografia como um relato guiado completamente pela semelhança entre o modelo e a personagem, como sugere Lejeune (2008). Veremos mais adiante que toda escrita de uma vida, e também no caso do texto de Borges, é também criação. O próprio ato de narrar já pressupõe estratégias que descartam a descrição real dos fatos, a verdade biográfica não nos interessa.

Essa discussão se faz pertinente já que Borges se coloca enquanto testemunha da vida de Milton Nascimento, dando espaço à narração da história do compositor de forma que se torna biógrafo em seu relato. A timidez de Bituca é sempre destacada, embora Márcio Borges destaque seu jeito brincalhão com os íntimos. Bituca é personagem querido pelos que o rodeiam, que faz amigos por onde passa, mas que como artista tem seus momentos de escuridão.

Durante quase toda obra, Borges tece elogios à Bituca. Fica claro que sua relação de amizade e admiração pelo biografado ajuda a compor a representação que faz dele. A importância do cantor no texto é enorme uma vez que Borges observa o nascimento e desenvolvimento de uma estrela. Ele conta, na maior parte, os momentos em que esteve com o músico, mas retrata também o desenrolar, embora sem detalhes, da vida de Milton Nascimento longe de sua vista. Conta as amizades que Bituca faz no Rio, as viagens aos Estados Unidos, as duas namoradas mais importantes, o primeiro casamento fracassado, o segundo relacionamento sério com Káritas, o nascimento do filho.

O que Márcio demonstra, com sua escrita carregada de poesia e saudade, é uma admiração muito grande por Bituca. Sempre fala de seu talento excepcional, originalidade e genialidade. São raros os momentos de crítica negativa ao músico. Aliás, estes são deixados à dedução do leitor, pois a narrativa é cheia de silêncios. Algumas vezes expõe momentos de tristeza profunda em que Bituca se encontra, mas de modo sutil, sem dar muitas explicações. Seu alcoolismo também é mencionado apenas superficialmente ou na forma de histórias engraçadas de bebedeira. Em certo ponto, a carência de Milton, a

necessidade e o ciúme que tinha de Márcio também são retratados rapidamente sem justificativas.

“A relação reverencial do biógrafo”, como pontua Arfuch (2010), que se expressa com carinho à Bituca deixa insustentável a definição de Lejeune (2008) guiada apenas pela semelhança e a busca do referente extratexto completo na escrita, embora suas considerações sejam de grande ajuda. Como o próprio crítico reconhece mais tarde, talvez seja melhor começar pela obra em vez de tentar formular uma definição para nortear toda análise.

Como Lejeune (*op.cit.*) sugere da essência do gênero biográfico, há um modelo extratexto que guia o relato na busca de narrar uma vida. Todavia, devemos atentar ao fato de que apenas parte da história de Milton é contada, a partir da visão de um autor que parece fazer uma ode ao Clube e seus integrantes. Borges não apenas expõe, mas *reconstrói* parte da história do cantor.

Nesse sentido, as considerações de Arfuch (*op.cit.*) nos ajudam a compreender melhor a obra, posto que sua definição de biografia como “terreno indeciso entre o testemunho e o romance” destituem a semelhança como primordial no texto (ARFUCH, *op.cit.*, p. 137). É claro que há o modelo, Milton Nascimento, que inspira o texto. Entretanto, Bituca é construído a partir da admiração do biógrafo Borges. Além disso, o estilo de escrita do autor foge da objetividade comum em relatos biográficos, carregado de nostalgia e com alto teor romântico extrapola a questão da verdade biográfica. Desse modo, a própria construção narrativa que implica em escolhas e silenciamentos já exclui a ideia de que a biografia busca a semelhança com o modelo em sua totalidade.

A possibilidade de entrelaçamento dos gêneros - autobiografia e biografia - se dá devido ao espaço que Bituca ocupa na narrativa de Márcio. Ele conta todo o caminho de dificuldades do músico em que esteve presente. Com isso, percebemos uma alternância de heróis ao longo da obra. Márcio às vezes torna-se figurante em seu relato, participe da história da estrela Milton Nascimento.

Outros elementos já indicam que as vidas desses dois artistas se cruzariam de forma intensa na narrativa. No prefácio, Caetano Veloso fala do papel de destaque que Milton ocupava no grupo e de como Márcio – amigo e incentivador de Bituca – era a pessoa mais indicada para escrever sobre o Clube. As primeiras fotos, de duas edições do livro, são de Milton Nascimento.

Ao narrar suas experiências e parte da vida de Milton seria impossível não abordar as parcerias nas composições, as reuniões regadas à bebida, as viagens que fizera com os amigos do Clube e como foram fundamentais um para a carreira do outro.

Borges apresenta alguns membros do grupo, fazendo rápidas descrições deles e os integrando na história. Foi assim com Fernando Brant. Márcio Borges relata como Bituca contou a ele que quebraria a promessa de só fazerem música um com o outro, porque conheceu “esse cara”, Fernando. Bituca apresentou Márcio a ele e logo ficaram amigos. Depois disso, Borges fala um pouco sobre o novo parceiro, que ainda nunca tinha composto:

Ele nunca deixaria de ser o Din-din-din, estudante, dezenove anos, ainda e sempre o menino bom de bola, escolhido por todos os times de rua nas memoráveis peladas da rua Cláudio Manoel contra os da avenida do Contorno, bairro da Serra, zona sul de Belo Horizonte. Poderia ter sido um bom jogador profissional se tivesse querido. Era belo, magro, porém forte, de dentes grandes e saudáveis. Tinha uma namorada chamada Leise que trabalhava como secretária no Fórum Lafaiete, mesmo lugar em que trabalhava o juiz Moacir Pimenta Brant, pai dele (BORGES, 2010, p. 122).

Da mesma forma fala ainda de Ronaldo Bastos, de quem Bituca falara numa carta, pois Ronaldo morava no Rio:

Chamava-se Ronaldo Bastos Ribeiro. Era o terceiro de quatro irmãos. Os outros eram Roberto, Raimundo e Vicente. Nascido e criado em Niterói, tinha vinte anos de idade e presentemente se encontrava afundado em seu leito de enfermo num apartamento na rua Voluntários da Pátria, onde morava com os pais. Padeceu o resguardo prolongado de uma hepatite que derrubara seu ânimo aguerrido. Aproveitava o tempo ocioso para ler muito, criar novos poemas, roteiros, projetos gráficos – e agora também letras de músicas com seu mais recente amigo e parceiro (BORGES, 2010, p. 175).

Rapidamente também Borges conta quando conheceu Nelso Ângelo, por intermédio de Marisa, e também ficaram amigos. Nelsinho “tinha uns dezoito anos, era branco e usava cabelos cortados a Paul McCartney. Tocava violão como um virtuose”. Em seguida, Márcio o apresentou a Bituca e passaram a compor juntos. (BORGES, *op.cit.*, p. 75).

Aos poucos, entre uma história e outra, Borges retrata o crescimento de Lô Borges e Beto Guedes. Conta como os meninos se interessaram por música, que Bituca os incentivou a tocar, o fanatismo deles por Beatles e a bandinha de covers dos garotos de Liverpool que eles criaram com mais dois amigos – The Beavers.

Aborda, ainda, os outros membros do Clube, como Toninho Horta, Flávio Venturini, Tavinho Moura, entre outros. O autor utiliza, na perspectiva do gênero, perfis biográficos para ajudar na inserção dessas personagens da obra.

Tal espaço ocupado pelos integrantes do grupo e, com isso parte da cena artística de Belo Horizonte e também do Rio, nos remete mais uma vez à ideia de memorialismo. O relato biográfico envolve o sujeito e o contexto de forma que este se reconheça através de uma comunidade, seja a família, a cultura ou o país. Borges testemunha e admira toda essa geração de músicos não conseguindo desprender a narração de sua vida com a dessa turma

Além disso, ainda há a junção de memorialismo, autobiografia e biografia com a ficção.

Márcio Borges, segundo Diniz (2012), tenta retirar de seu livro o peso de um documento que detém a verdade sobre o grupo mineiro. Ele refuta a ideia de que seu relato é a única versão aceitável da história do Clube, como ele foi interpretado por muita gente e afirma que se trata de um “romance de geração”.

A classificação feita por Borges remete à outra discussão: qual o limite entre autobiografia e ficção? No que concerne aos gêneros referenciais e sua relação com a narrativa histórica, Arfuch (2010) defende que nas autobiografias há “um jogo duplo, ao mesmo tempo história e ficção, entendida esta última menos como ‘invenção’ do que como obra literária” (ARFUCH, *op.cit.*, p.117).

Em sua *Nota do autor*, Borges afirma que não é fiel a dados e datas, seu texto é “uma sucessão de inexatidões, um experimento de ficção” (BORGES, 2010, p. 21). Nesse trecho da nota, o autor se isenta de contar a verdade em seu todo, embora fale da fidelidade às lembranças. A verdade biográfica há muito é uma ilusão. Em um relato biográfico, cabe ao autor deixar esta vida atraente, passível de ser lida. Além disso, a própria transformação de uma vida em escrita já atribui à narração caráter ficcional.

Borges ainda afirma que não há rigor com datas, não houve pesquisa em documentos oficiais, apenas conversou com alguns amigos e releu algumas cartas. O autor, dessa forma, brinca com sua memória falha, considerando o tempo entre o vivido e o que vai ser narrado e oferece ao leitor um híbrido: o texto é uma experiência de vida que precisa ser contada e também um testemunho cheio de incertezas.

Interessante perceber que a insegurança que precede ao relato em nota não se confirma na escrita do texto em si. Borges questiona sua versão uma única vez em todo o livro. Antes de narrar mais uma história de como uma música surgiu, ele escreve: “anos

depois ele [Bituca] diria a respeito disso: ‘não me lembro mesmo. Pode até ser, do jeito que a gente bebia’...mas o fato é que em São Paulo” (BORGES, 2010, p. 141).

Quando Borges afirma em sua nota que o livro também se trata de um experimento de ficção e que sua fonte de pesquisa principal foi a memória, o autor atribui a ela grande poder. A memória, desse modo, serve para “salvar” uma escrita que não carece de muitos documentos e arquivos, tornando-se uma fonte confiável para a autobiografia. (MOLLOY, 2004, p.238)

Molloy (*op.cit.*) sustenta ainda que a autobiografia é “um exercício de memória”, mas também representação. Isso porque a vida “é sempre história” e afirma que tratá-la como uma referência ao real que poderia ser verificada é ingenuidade. A autobiografia “não depende de acontecimentos, mas da articulação destes eventos armazenados na memória e reproduzidos através de rememoração e verbalização” (MOLLOY, *op.cit.* p. 19).

Nesse sentido, a memória viria para preencher os vazios deixados pela falta de pesquisa em arquivos. Transformada em documento, não caberia então analisá-la de forma reflexiva no ato da escrita, pois isso poderia colocar o escritor em situação suspeita. A recriação do passado perderia sua suposta autenticidade.

Contudo, é justamente esse poder dado à memória que coloca a narrativa passível de ser ficcionalizada. Memória e imaginação caminham juntas no exercício da escrita autobiográfica, uma vez que a primeira é falha. A imaginação preencheria as lacunas deixadas pelo tempo.

Borges gosta de descrever o ambiente, as pessoas, tornando cada história mais imagética como cenas de um filme. Carrega a narrativa de um tom poético como neste trecho em que descreve sua visão de Belo Horizonte:

O sol, antes de aparecer, enviou sua aurora cor de cobre, com desmaiados tons róseos que se transformaram em ouro, depois em gema pálida e difusa dentro da bruma que voltara a pairar sobre a estrada, encobrindo a massa escura dos montes. Belo Horizonte já podia ser pressentida no cintilar esparso de luzes que acompanhavam a estrada com intensidade cada vez maior, até que o Fusca chegou ao ponto combinado, na entrada da cidade (BORGES, 2010, p. 304).

Da mesma forma acontece com os diálogos. Provavelmente produto da invenção do autor, dada a grande quantidade deles ao longo da narrativa. Há ainda as histórias engraçadas de juventude que Márcio Borges relatou com considerável humor afim de que

causasse riso no leitor. Tudo isso contribuiu para a ideia de que a obra também foi um pouco romanceada.

O próprio Borges joga com essa ideia ao escrever na nota que se trata de um relato “incompleto” e “equivocado” quanto à ordem, porém preferiu deixar como estava. E ainda:

Pensando, talvez, na sentença pronunciada pelo velho redator de jornal, ao explicar a James Stewart a justeza de determinada manchete que não correspondia bem aos fatos, em inesquecível sequência do filme *O homem que matou o facínora*, de John Ford. O jornalista justifica:

- Quando a lenda se torna fato, imprima-se a lenda! (BORGES, 2010, p. 21-22).

Jogando com o mito da objetividade jornalística, a partir da famosa frase do filme *O homem que matou o facínora*, Borges deixa em suspenso a “verdade” biográfica e passa a responsabilidade ao leitor. ¹Avisa que é a história de sua vida, contudo é também a escrita da “lenda”, “um experimento de ficção”.

Ficcionalização aqui entendida como uma estratégia de escrita. Não queremos com isso afirmar que a narrativa de uma vida já seria uma obra de ficção, mas sim considerando que “realidade e ficção não se opõem de forma radical” (SOUZA, 2011, p. 21), mostrar como o biográfico é fonte de criação artística.

Embora utilize da ficcionalização como instrumento na construção do relato, não podemos concluir de tais afirmativas do autor que se trata de *autoficção*.

Termo criado por Serge Doubrovsky (*apud* KLINGER, 2007), instigado pelas considerações de Lejeune (2008) sobre o pacto a autoficção não seria “nem autobiografia nem romance, e sim, no sentido estrito do termo, funciona entre os dois, em um re-envio incessante, em um lugar impossível e inacessível fora da operação do texto” (DOUBROVSKY *apud* KLINGER, 2007, p. 47). Essa definição do crítico poderia nos levar a ler a obra nesse sentido.

Entretanto, cabe-nos ressaltar as considerações de Diana Klinger (*op.cit*) a respeito da autoficção. Segundo a pesquisadora, após o “boom” do estruturalismo, há um retorno da figura do autor que reflete nossa sociedade marcada pelo espetáculo e a perda do abismo entre público e privado. Espaço propício para o narcisismo, ela defende que, no entanto, o autor que retorna não se associa a sua figura real, a uma verdade sobre si,

¹ *O Homem que matou o facínora* é um filme do gênero Velho Oeste, de 1962 e dirigido por John Ford. Informação retirada do site: <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-5140/>

mas volta “apenas como provocação, na forma de um jogo que brinca com a noção de sujeito real” (KLINGER, *op.cit.*, p. 44). Até porque a epistemologia moderna não define o sujeito como uma unidade que poderia ser representada por completo.

Ampliando o conceito de autoficção, Klinger (*op.cit.*) fala de um sujeito-autor que retornou performático, cômico de ser uma pessoa múltipla e complexa que se “exibe ‘ao vivo’ no momento mesmo de construção do discurso, ao mesmo tempo indagando sobre a subjetividade e posicionando-se de forma crítica perante os seus modos de representação” (KLINGER, *op.cit.*, p. 61).

Desse modo, a autoficção hoje se dá muito a partir de um jogo em que o escritor brinca com a própria identidade, ficção de si, tem a simulação como parte da construção narrativa. O autor pode utilizar o mesmo nome do protagonista e do narrador e isso “não interferir no grau de fidelidade/infidelidade da narrativa” (SOUZA, 2011, p. 23). Isso acontece, por exemplo, em *Histórias mal contadas*, de Silviano Santiago, bem como *Verão: cenas de uma vida na província*, do aclamado escritor sul-africano John Coetzee.

Ainda que o livro de Borges esteja no limite entre a autobiografia e a ficção, o autor não parece jogar com sua própria identidade. O narrador, neste caso, assemelha-se mais ao da escrita de si nos anos 70 e 80, momento de transição política, porém escrito anos depois. Talvez seja esse atraso importante na forma como o autor dá seu testemunho. Diferente das narrativas memorialísticas do início dos anos de liberdade que são mais depoimentos, como o de Gabeira, Borges atenua o tom do relato, destaca a questão política, mas sem ser agressivo. Demonstra o quanto aquela geração foi oprimida e muitos foram assassinados, porém seu livro não é um romance-reportagem – embora o caráter testemunhal da obra seja importantíssimo. Por isso, apesar dos aspectos ficcionais acima citados, não o consideramos com autoficção, da forma como define Klinger (*op.cit.*).

Como pudemos ver, no texto de Borges há gêneros canônicos que se misturam: o memorialismo, a autobiografia, biografia e, em parte, o romance. Analisamos o que nos parece significativo no estudo dos gêneros que é o caminho de construção narrativa que leva a essa hibridização.

Lejeune (2008) ao perceber que sua ideia de pacto não dava conta de todas as formas de escrita de si que foram surgindo propõe um espaço autobiográfico que abrangeria as diversas narrativas autobiográficas. Na esteira do crítico francês, Arfuch (2010) reformula essa definição para “espaço biográfico” na tentativa de abarcar as variadas narrativas de si do momento biográfico contemporâneo. A pesquisadora amplia o

pensamento de Lejeune (*op.cit.*) ao inscrever neste espaço não apenas os gêneros em si, mas seus desdobramentos, hibridizações, incluindo então a noção de “interdisciplinaridade” e “interdiscursividade”. O espaço biográfico atual configura-se ainda a partir da narração de uma vida para além da escrita: filmes, entrevistas, os realities shows, nas artes visuais, entre outros (ARFUCH, *op.cit.*).

O interessante no livro de Borges é como ele trabalha com o “horizonte de expectativas” do leitor ao assumir já em *Nota do autor* que essa mistura faria parte do texto. Em sua forma testemunhal de narrar, ele nos faz crer que se trata da verdade. Ao mesmo tempo a expressão “experimento de ficção” se intromete na leitura através dos diálogos, da beleza da escrita e da maneira romântica que retrata a amizade. Não esquecendo ainda da forma apaixonada que descreve Milton, seu biografado em toda narrativa.

Ao falar de sua experiência (autobiografia) acaba inevitavelmente abordando a figura central do Clube, Milton (biografia). Busca falar também sobre os outros membros (perfis biográficos) e destaca o momento político que o cercava (memorialismo). Percebemos na narrativa parte do seu gosto estético ao apresentar filmes, canções e poemas, e o ideal utópico de coletividade que sustentava na juventude. Tudo isso aliando sua escrita carregada da poesia de compositor que lhe é inerente ao material biográfico (ficcionalização do relato/romance de geração).

Referências

ARFUCH, Leonor. O espaço biográfico: mapa do território, p. 35-58; A vida como narração, p. 111-150. **O espaço biográfico**. EdUERJ, Rio de Janeiro, 2010.

BORGES, Márcio. **Os sonhos não envelhecem – histórias do Clube da Esquina**. São Paulo: Geração Editorial, 2010.

DINIZ, Sheyla Castro. **Nuvem cigana: a trajetória do Clube da Esquina no campo da MPB**. Dissertação. Campinas, São Paulo, 2012.

KLINGER, Diana Irene. A escrita de si – o retorno do autor. **Escritas de si, escritas do outro – o retorno do autor e a virada etnográfica**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007, p. 19-62.

LEJEUNE, Philippe. O pacto autobiográfico. **O pacto autobiográfico, de Rousseau à Internet**. Tradução e organização de Jovita Maria Gerhein Noronha. Tradução de Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008. p. 70-85.

MOLLOY, Sylvia. **Vale o escrito – a escrita autobiográfica na américa hispânica**. Trad. Antônio Carlos Santos. Chapecó: Argos, 2004.

MIRANDA, Wander Melo. A ilusão autobiográfica. **Corpos escritos**. São Paulo: Edusp, 2009. p. 25-41. 2ª edição

SOUZA, Eneida Maria de. **Janelas Indiscretas**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011